STUDII

Studiul arhetipurilor muzicale (X): ARMONIA privită din perspectivă arhetipală

Corneliu Dan Georgescu

Termenul ARMONIE derivă, ca majoritatea noțiunilor cu rezonanță profundă în intelectul uman, din greaca veche (*ἁρμονία*, latinizat *harmonia*), dar semnificația sa nu este simplu de explicat, și cu atât mai puțin istoria sa modernă. De aceea, ca introducere mai puțin obișnuită la textul ce urmează nu voi cita părerea unui filozof antic sau a unui muzicolog renumit, ci informația generală obținută prin OpenAI ChatGPT pe 12.03.2023, ca răspuns la întrebarea: „Ce se înțelege prin armonie (What is meant by harmony)?”:

> The term "harmony" generally refers to a state of agreement or unity between things that are different or in opposition to each other. Harmony can be used to describe a variety of situations, such as:
>
> 1. Musical harmony: The combination of different musical notes and chords that create a pleasing sound.
> 2. Social harmony: The state of peaceful coexistence between people of different backgrounds, beliefs, and cultures.
> 3. Personal harmony: The feeling of balance and well-being within oneself, where all aspects of one's life are in agreement and working together.
> 4. Environmental harmony: The balance and sustainable coexistence between human activities and the natural world.
>
> In all cases, harmony implies a sense of balance, coherence, and unity. It suggests that different elements can come together in a way that is mutually beneficial and creates a positive outcome.
>
> (Termenul „armonie” se referă în general la o stare de acord sau de unitate între lucruri care sunt diferite sau în opoziție unele față de altele. Armonia poate fi folosită pentru a descrie o varietate de

situații, cum ar fi:

1. Armonia muzicală: Combinația de note și acorduri muzicale diferite care creează un sunet plăcut.
2. Armonia socială: Starea de coexistență pașnică între oameni cu origini, credințe și culturi diferite.
3. Armonia personală: Sentimentul de echilibru și bunăstare în interiorul propriei persoane, prin care toate aspectele vieții sunt în acord și funcționează împreună.
4. Armonia mediului: Echilibrul și coexistența durabilă între activitățile umane și natură.

În toate cazurile, armonia implică un sentiment de echilibru, coerență și unitate. Aceasta sugerează că diferite elemente se pot reuni într-un mod reciproc avantajos și care produce un rezultat pozitiv.)

Formulările de mai sus, ca și ideea de a le cita, se pot comenta, contesta, completa (ce înseamnă de fapt "a pleasing sound/un sunet plăcut"?) sau înlocui cu o introducere convențional documentată. Mie mi se par clare, acceptabile și suficiente din punct de vedere introductiv, pentru a-mi permite – fără a neglija mai departe faptul că semnificația noțiunii de ARMONIE este infinit mai largă și poate fi diferită chiar în același domeniu – să mă concentrez în cele ce urmează asupra noțiunii de *armonie muzicală.* Și este o introducere pe linia celor ce vor urma: cel puțin aparent, *intenționat diletantică*.

*

Câteva puncte de reper.

Harmonia era zeița ARMONIEI în mitologia greacă (nu este un pleonasm: noțiunile se situează pe planuri diferite); în mitologia romană, ei îi corespunde *Concordia*. [1] Conform unui mit pre-homeric, Harmonia era fiica lui Ares (nume roman: Marte), zeul războiului și, în același timp, un simbol al forței și frumuseții masculine, și al Afroditei (nume roman: Venus), zeița iubirii, simbol al frumuseții și farmecului feminin și al dorinței senzuale. Dar Afrodita era soția zeului Hefaistos, relația ei cu Ares fiind deci incestuoasă. Harmonia, așa cum ar putea fi interpretat mitul, ar fi un copil al înșelăciunii, al trădării, al rușinii, dar și un copil al iubirii, al frumuseții și al puterii. [2] Chiar dacă nu mai putem înțelege azi pe deplin sensul acestui mit, se pot „descifra” aici două idei: este vorba de unirea a celor două simboluri opuse ale frumuseții (masculinul și femininul, dar și războiul și iubirea), totul însă în contextul a ceva interzis, neacceptat social, „ne-reglementar”. Ce semnificație ar putea avea această ciudată ultimă asociere?

Teoria *armoniei muzicale* din antichitate pornește de la două surse: proporțiile matematice ale vechilor pitagoreici și doctrina proporțiilor armonice între sunete care s-a dezvoltat de aici, respectiv filozofia dialectică a naturii a lui Heraclit, care a considerat ARMONIA drept mediere a contrariilor fundamentale. [3]

Primul criteriu obiectiv al frumuseții ar fi fost întotdeauna *simetria,* afirma deja Platon (427-347 î.Hr.) în dialogul său *Timaios* [Kuhn 2017], adică *proporțiile corecte*, raportul optim între părțile obiectului. Din *proporțiile corecte* și din *simetrie* rezultă deci conceptul călăuzitor care a devenit încă din antichitate ideea călăuzitoare a *frumuseții*: ARMONIA. [1]

> Această idee pare a contrazice mitul amintit mai sus. Sau poate trebuie să înțelegem mitul ca afirmând că doar originea ARMONIEI este, cel puțin parțial, „dubioasă", dar rezultatul este pozitiv? Dar cum poate fi pe deplin pozitiv rezultatul unui act considerat negativ?

Mai târziu, Boethius (480–524) a scris tratate despre toate cele patru materii din *Quadrivium* (aritmetică, muzică, geometrie și astronomie), care, alături de cele trei materii ale *Trivium*-ului (gramatica, dialectica, retorica) formau în antichitate *septem artes liberales.* Dintre scrierile *Quadrivium*-ului lui Boethius s-au păstrat doar cele despre aritmetică (*De institutione arithmetica*) și muzică (*De institutione musica*). El formulează teoria celor trei tipuri de muzică: *musica mundana* (adică armonia proporțiilor cosmice), *musica humana* (adică armonia sufletului și cea a corpului) și *musica instrumentalis* (adică proporțiile armonice ale creației muzicale propriu zise), toate trei bazându-se pe o ARMONIE exprimabilă numeric. [4] În mileniul următor, Johannes Kepler (1561-1630) își conduce cercetările astronomice pe ideea existenței unei „armonii a sferelor" (una dintre principalele sale lucrări este intitulată *Harmonice mundi*, 1619) iar Marin Mersenne (1588-1648) oferă în 1636 în lucrarea sa *Harmonie universelle* o justificare fizică a sistemului de tonuri muzicale. Doctrina lui Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) privind „armonia universală" exprimă conceptul de „legalitate a lumii" pe baza unei „armonii pre-stabilite" a trupului și a sufletului, iar Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) consideră că o anumită fază a contradicției dialectice formează „o unitate care se armonizează". În științele naturii, termenul a fost înlocuit mai ales cu noțiunile de *simetrie*, *integralitate*, *sistem*, *regulă structurală*. [3] Este remarcabil faptul că noțiunea de ARMONIE apare de fiecare dată când este vorba de ceva deosebit de important, *de o viziune globală asupra lumii*.

Câteva sinonime ale Armoniei în limba română ar fi (orânduite alfabetic): acord - atracție - coerență - compatibilitate - concordanță - concordie - conectivitate - consens - echilibru - eufonie - farmec - frumusețe - identitate - înțelegere - pace - seninătate - simetrie - unitate.

Antonime ar fi: dezacord - conflict - discordie - înstrăinare - tensiune. Dar aceste antonime pot fi toate incluse în noțiunea de *armonie muzicală* și rămân perceptibile distinct – și, prin aceasta, avem o mare deosebire față de alte domenii în care se poate aplica noțiunea. Deoarece, chiar dacă o contradicție dialectică implică în general *armonizarea contrariilor*, acestea sunt *integrate* în noua unitate și nu se mai percep ca atare, nu mai contează ca atare.

*

Dacă, pe de o parte, noțiunea de ARMONIE nu se reduce la muzică, pe de alta, chiar și în muzică, ea are diferite înțelesuri în epoci diferite. Este de ajuns să comparăm ARMONIA din Grecia antică (perioadă în care subînțelegea exclusiv *teoria sistemelor modale* – vezi Philolaos și Aristoxenos [5] cu cea din Renașterea europeană, sau cu cea întâlnită la Bach, Wagner, Debussy, sau cu ceea ce reprezintă ea la Schönberg, Stravinski, Webern, la Terry Riley sau La Monte Young sau în spectralism. În general, noțiunea de ARMONIE este asociată cu *omofonia*, mai ales însă cu *armonia funcțională tonală clasică*, așa cum a fost ea teoretizată începând cu Jean-Philippe Rameau (1683-1764) prin *Tratatul* său de armonie din 1722, dar existând deja odată cel puțin cu Claudio Monteverdi (1567-1643). Asocierea cu omofonia (într-un coral de Bach de exemplu) nu exclude existența acelorași principii într-o muzică pur polifonică, sau, latent, chiar într-o monodie sau eterofonie. Ce s-a întâmplat după Monteverdi poate fi considerat încă, până la Mahler (dar parțial, între alții, și la Sibelius, Hindemith, Enescu sau Șostakovici) ca o *dezvoltare continuă direcționată* dar și divers *ramificată*; după ei (la minimaliștii americani sau în Postmodernism, ca și în acea muzică actuală foarte diversă numită „de divertisment”), ca *o reluare fragmentară, ca o re-interpretare, respectiv,* ca o *dezvoltare descentrată*. Fundamentul ei a fost și rămâne *consonanța*, mai precis, *dialectica disonanță-consonanță*. Dar conceptul de ARMONIE este foarte flexibil: se pot concepe armonii care depășesc ideea clasică de consonanță.

Teoria treptelor dezvoltată de Jacob Gottfried Weber (1779-1839) și extinsă ulterior de Simon Sechter (1788-1867) a fost completată spre sfârșitul secolului al XIX-lea prin *teoria funcțiilor*

fondată de Hugo Riemann (1849-1919). Heinrich Schenker (1868-1935) combină în analizele sale teoria contrapunctului cu teoria acordurilor: conducerea vocii este înțeleasă de el ca o *orizontalizare a armoniei verticale.* [5] Reamintim că, de altfel, în muzica clasică, temele principale (în mod pregnant, de exemplu, în toate simfoniile beethoveniene), și nu numai ele, reprezentau adesea o asemenea *orizontalizare* a unei armonii verticale; ceea ce nu se mai poate afirma odată cu muzica romantică. Odată cu definirea funcțiilor treptelor unei scări și a noțiunilor de *tonică-subdominantă-dominantă*, teoria clasică a armoniei funcționale este pe deplin constituită și teoretic, deoarece în practica muzicală ea funcționa deja de câteva secole. Nu același lucru s-ar putea afirma în ceea ce privește teoretizarea altor viziuni ulterioare asupra ARMONIEI (de exemplu, cea expusă începând cu 1937 în tratatul *Unterweisung im Tonsatz* de Paul Hindemith [Hindemith 1937-1970]), a căror geneză coincide cu folosirea lor practică de către autorii lor și se limitează la aceasta.

Desigur că putem numi „armonie" orice simultaneitate de sunete oarecare, dar pare mai rațional să numim această simultaneitate *omofonie*, și să rezervăm termenul de ARMONIE pentru o situație specială: când sunetele simultane se orientează cel puțin parțial după anumite reguli, în care, de obicei, rolul principal este jucat de armonicele naturale ale sunetului; de obicei, dar nu obligatoriu. Denumirea de „armonie funcțională" este motivată de faptul că aceste consonanțe sunt organizate într-un sistem ierarhic, în care diferitele acorduri au diferite roluri. Dar este clar că este vorba de *un caz special de ARMONIE,* un caz special însă, care și-a dovedit peste secole potențialitatea. Discuția terminologică pare didacticistă și superfluă, dar nu se poate evita întotdeauna.

*

„Demontarea" conștientă, consecventă a acestui caz special de armonie funcțională a fost împlinită prin muzica atonală, apoi cea dodecafonică și cea serială, mai târziu și indirect (indirect, pentru că oricum nu mai era nimic de demontat), prin stocastică, aleatorism, bruitism, Textkomposition, improvizație colectivă, muzică informală. Nu este greu de înțeles fascinația de durată exercitată de aceste muzici, văzute la începutul secolului XX, dar și mai târziu, ca „noua muzică". Nu mai era vorba de o extindere sau inovație oarecare, ci de *distrugerea radicală a însuși fundamentului muzicii occidentale*, a ceea ce a stat la baza ei timp de câteva secole; o distrugere, care, în contextul unei epoci dominate de idei ultra-inovatoare, anarhiste, revoluționare, era privită și

salutată ca o necesară eliberare. Un reviriment poate fi considerat *spectralismul*, care se orientează în altă direcție [6] dar nu în sensul funcționalismului, ci doar în cel al folosirii consecvente și extinse a armonicelor naturale ale sunetului. Și aceasta nu este același lucru cu *folosirea consonanțelor*, mai ales cu *folosirea funcțională a consonanțelor,* chiar dacă domeniile se suprapun în mare parte.

Dar a fost într-adevăr ARMONIA funcțională „stâlpul de susținere" al muzicii occidentale în ultimele ei secole de evoluție?

Câteva precizări importante, care pot preveni unele decepții ale cititorilor: Acest text nu este un manual de armonie, după cum nu se ocupă de istoria acesteia și nici nu își propune alte scopuri didactice. Ce mă interesează în această discuție este a considera ARMONIA la un nivel general, și, între altele, a încerca cel puțin să schițez un răspuns la câteva întrebări esențiale pentru tema abordată (unele deliberat „naive" și parțial deja atinse tangențial), cum ar fi:

Este orice aglomerare de sunete, organizată sau nu, o ARMONIE? Dacă nu, când și de ce putem vorbi de ARMONIE? Este compatibilă noțiunea de ARMONIE cu dezordinea, haosul, întâmplarea, arbitrariul?

Este aceasta noțiune relativă, variabilă, poate fi ea istoric sau geografic diferit definită? Are ea o componentă universală? Daca da, în ce ar consta ea? Are noțiunea (cea filozofică) ceva comun cu morala, religia? Garantează existența ARMONIEI calitatea, frumusețea unei muzici?

Există numai un singur fel sau infinite feluri de ARMONIE? Dacă există mai multe ARMONII, este posibil a face o ierarhie între ele?

De ce tocmai în perioada succesivă Renașterii europene apare ARMONIA, ca o formă specială de omofonie? S-a axat dezvoltarea ulterioară a muzicii (nu numai europene) pe această bază, și dacă da, de ce? Dece nu întâlnim ARMONIA funcțională și în alte părți ale lumii?

De ce tocmai distrugerea ei a fost țelul principal al curentelor avangardiste de la începutul sec. XX? (pentru că elemente de formă sau ritm au persistat până mult mai târziu, iar o armonie clasică, uneori ingenios extinsă, constituie și azi baza unor muzici considerate distractive). Ce sens are neglijarea noțiunii de ARMONIE, indiferența față de ea sau contrazicerea ei?

Are ARMONIA un efect special în psihicul uman, care o face de neînlocuit?

„Perspectiva arhetipală", pe care o propovăduiesc în ultimul timp, chiar în detrimentul definirii mai ales forțate a unor noi și noi arhetipuri fanteziste, este un punct de vedere optim în acest scop,

deoarece prin el se încearcă să se vadă, respectiv să se definească, în spatele oricărei noțiuni de o anumită importanță, eventuala sa funcție psihologică proprie esențială, *ceea ce reprezintă sensul ei profund, stabil, etern, și anume, etern uman* (dacă așa ceva există… este o altă discuție) față de ceea ce este *trecător*, o modă repede uitată. Pe această temă se pot spune multe, menționez doar că Jean-Jacques Nattiez consideră opoziția între *pasager* și *universal* superfluă, muzica având, după el, atât caractere universale, absolute, cât și trecătoare, relative [Nattiez 2005:349-362]; este un alt mod de a exprima *dualitatea arhetipului muzical*, condiția existenței sale.

*

Se pare că natura înconjurătoare ne oferă, desigur într-un stadiu incipient, tot ceea ce definește o structură muzicală. Există din abundență mai întâi *sunetul în sine*, cu diferite timbruri, de diferite înălțimi, de diferite intensități, cu diferite durate. Dar există și *structuri melodice* (cântecul păsărilor), *motive* și *fraze*, *transpoziții*, *variațiuni*, *tempo allegro* sau *adagio*, există *fortissimo* si *pianissimo*, *crescendo* și *diminuendo* etc., există *ritmuri simple sau complexe* (de la *troheu* sau *dactil* la ritmuri compuse sau *rubato*), există evenimente rarefiate, moderat dense sau aglomerate, după cum există și „sintaxe naturale”, de la monodie la polifonie, omofonie, eterofonie. *În complexul spectacol natural numit „furtună” le întâlnim pe toate, într-o regie bine organizată*. După cum găsim în natură principii elementare de formă muzicală: formule *ostinato* sau repetitive, *expoziții* și *dezvoltări*, *reprize*, *structuri ciclice* sau *evolutive*, modelul AB („forma deschisă”) sau ABA („forma închisă”) sau *tema cu variațiuni*, „jocul” între *structurat* și *haotic*, distribuția probabilistică a unor evenimente etc. Mai toate acestea pot fi reflectate, respectiv recunoscute, desigur nu întotdeauna nemijlocit, atât pe plan biologic cât și psihologic: în corpul uman (în ritmurile cardiac, respirator, digestiv, dar și în structura binară, simetrică a unor organe, în principiul multiplicării, variației, existent in altele, dar și în evoluția ciclică sau direcționată a unor procese vitale), ca și în psihicul uman și arhetipurile sale funcționale. Nimic mai firesc decât a recunoaște astfel „filiera naturală” a structurilor muzicale, ele însele un *produs mijlocit* al psihicului uman. (Acest paragraf reprezintă o aplicație foarte liberă, simplificată, a explicației lui C. G. Jung referitoare la originea arhetipurilor psihice, categorie în care se pot include și arhetipurile muzicale [Jung 1971]).

Discuția începută astfel se poate continua practic la nesfârșit. Din acest motiv, voi trece direct la tema acestui text, considerând acest

prim pas introductiv, în linii mari, destul de clar: *prin muzică ne situăm întotdeauna foarte aproape de natură.* Îmi permit să anticipez, ca o consecință: prin conceptul de ARMONIE se exprimă într-un mod sintetic felul nostru de a înțelege, „explica" natura, de fapt, de a o reflecta.

*

Dacă putem descoperi în orice structură muzicală un „strămoș" natural, care ar putea fi „strămoșul" ARMONIEI? Există șirul armonicelor naturale, există omofonie (sunete simultane), dar ce ar putea corespunde în natură unui acord major sau minor, sau unei relații dominantă-tonică? Naivitatea aparentă a acestei întrebări ascunde mai mult decât pare: dacă natura ne oferă „ipostaze brute" a majorității parametrilor muzicali, există, se pare, anumiți parametri, care nu ar putea fi priviți decât cel mult ca o *sublimare excepțională, specific umană* a unor ipostaze naturale. Prin aceasta vom tempera oarecum afirmația de mai înainte. Astfel, chiar dacă în natură întâlnim „formule melodice" subtile (ciripitul păsărilor, ca și alte „semnale sonore" ale animalelor), nu vom întâlni, de exemplu, *structuri modale organizate într-un sistem* coerent; vom întâlni rezonanță, armonice naturale, dar nu și o cadență perfectă. Pare necesar a face o distincție între, pe de o parte, *parametri muzicali ce pot fi regăsiți ca atare în natură* (contraste dinamice, timbruri, ritmuri, modele sau principii generale de formă), și, pe de alta, *parametri muzicali în constituirea cărora contribuția umană este esențială*: mai ales organizarea complexă a înălțimii sunetelor și organizarea simultaneității lor în ARMONIE par a constitui unul dintre acești parametri care „s-au îndepărtat de natură". Aș completa: au devenit un mod de a o *reprezenta* și *interpreta*, nu doar de a o *reflecta*.

Această *contribuție umană esențială,* o organizare particulară complexă, constă în primul rând în rafinarea materialului și în *articularea* domeniului respectiv – prin asimilare cu *limbajul articulat*, limbaj care astfel permite „încărcarea cu sens" a unor structuri suficient de complexe. *Articularea* unui domeniu este facilitată de proprietatea sa de a fi *scalabil*, deci *ordonabil numeric*. Aceste două calități pot exista însă și separat: de exemplu, temperatura este o mărime scalabilă, dar în lipsa intervenției unui sistem de măsurare introdus din afară, ea rămâne un domeniu nearticulat. Se poate face abstracție de aceste organizări sau chiar de ideea sensului pe care îl poartă, pentru că ele pot primi un sens absolut convențional, atribuit *ad hoc*, care le neglijează forma concretă; dar ele se pot și dispensa de orice „încărcătură semantică". În cazul muzicii, ea poate reveni fără probleme la ipostaze „mai aproape de

natură", respectiv, mai „primitive": se poate face muzică numai cu timbruri plus zgomote, cu ritmuri simple etc. După cum și comunicarea umană poate face abstracție de limbajul articulat și poate reveni la urlete ne-articulate, la gesturi sau mimică, cu scopul unui efect dramatic teatral sau ca semn al unei regresii (temporare, cum ar fi în cazul unui om mânios peste măsură).

Nu trebuie trecut cu vederea faptul că a renunța la structuri articulate nu înseamnă implicit o retrogradare în artă, deoarece la orice nivel poate interveni o *rafinare particulară*, „din interior", a parametrilor activi. Astfel, poate exista o muzică pur timbrală de un rafinament care să depășească folosirea stângace a unor parametri foarte subtil articulați, de exemplu la nivelul înălțimii sunetului, context în care alți parametri, de exemplu culoarea timbrală, sunt complet neglijați. Dacă muzica lui Bach se interesează prea puțin de culoarea timbrală, Bach nu poate fi comparat totuși cu Varese, care nu se interesează *decât* de ea.

În concluzie: „alegerea" sau „refuzul" (sau chiar numărul) parametrilor unui limbaj nu spune nimic despre calitatea estetică a rezultatului. Ca să nu mai vorbim despre ceea ce adaugă la o muzică valoarea extra-muzicală a unor gesturi: poate fi vorba, de exemplu, de importanța politică sau morală a unor gesturi tipice într-un anumit context social-istoric. Dar dacă avem în vedere *posibilitățile la nivel pur estetic-informațional al anumitor combinații limitate de parametri muzicali*, este obiectiv demonstrabil faptul că folosirea la fel de rafinată a elementelor unui limbaj articulat prezintă anumite avantaje. *Este drumul sinuos, dar direcționat, pe care a evoluat omenirea și limbajul, de la ne-articulat, la articulat*. Drumul invers pare să funcționeze doar temporar, mai ales ca reacție contrară, ca o încercare de re-echilibrare a unor exagerări în direcția hiper-organizării; pentru că o rafinare exagerată poate însemna și o îndepărtare fatală de natură.

Dar mai trebuie deosebit și între o *articulare mono-dimensională* sau bazată pe un număr redus de dimensiuni, eventual neorganizate (în natură avem de exemplu: bacteriile, nisipul, „cântatul" unei gâște, domeniul intensității sau duratei sunetelor) și o *articulare ierarhizată*, incluzând mai multe dimensiuni bine organizate (de exemplu o floare, corpul uman, vorbirea umană, domeniul înălțimii sunetului în muzica clasică). Uneori este posibil și ca perspectiva observatorului să distorsioneze perceperea numărului de dimensiuni (de exemplu, la nivel microscopic, nisipiul se poate dovedi a fi foarte complex, respectiv, privite din cosmos, toate orașele se aseamănă; sau, ascultată într-un mediu zgomotos sau de către un auditor incompetent, articularea subtilă a unei muzici poate rămâne inefectivă). Deci, un anumit factor de relativitate în definirea și manipularea noțiunilor va persista întotdeauna.

*

Faptul că se poate vorbi despre ARMONIE în sensul actual mai ales începând cu Renașterea europeană, de fapt, cu reflectarea târzie a acesteia în muzică, este semnificativ. În acel moment istoric, când epoca migrațiilor popoarelor barbare ca și cea a cruciadelor se încheiaseră, dar Constantinopolul și, odată cu el, după ruina imperiului roman de apus, și imperiul roman de răsărit sau bizantin, inclusiv imensa lor moștenire culturală, căzuseră în 1453 definitiv în fața invaziei otomane, Europa simte nevoia să „privească înapoi" spre sursele ei antice, ca spre ceea ce s-a realizat mai de preț vreodată în această zonă, pentru a-și regăsi și reformula identitatea și *a se reconstrui* pe sine pe această bază. Reconsiderarea antichității greco-romane, favorizată de revirimentul parțial al regiunii geografice respective, corespunzătoare fostului centru al imperiului roman (Italia), ca și de aportul cultural al oamenilor de cultură bizantini/greci emigrați, respectiv fugiți din fața Turcilor, a inclus desigur interpretări greșite și iluzii, ca orice privire spre trecut, care nu poate fi decât o proiecție idealizată a prezentului; *dar ea a trezit noi ambiții în oamenii de cultură ai timpului, ambiții care mergeau mult peste epoca lor și peste posibilitățile unor oameni izolați*. După Dante Alighieri (1265-1321) și Francesco Petrarca (1304-1374), Leonardo da Vinci (1452-1519) este un om al Renașterii tipic: cultivat, multilateral, voluntar, neliniștit, talentat, inventiv fără limite, vizionar, genial. Dacă Renașterea a adus o mulțime de descoperiri și idei noi, iar în pictură și sculptură multe inovații excepționale (de ex., *perspectiva*, necunoscută în antichitate), în muzică ea a adus ARMONIA, o „invenție" a cărei valoare se va confirma peste secole și secole.

> Nu m-aș gândi să încerc să explic aici detaliat mecanismul apariției unor asemenea idei esențiale… Nu poate fi vorba decât de enumerarea câtorva elemente, cu conștiința clară că trebuie să apelez la bunăvoința cititorului pentru a accepta formularea nu întotdeauna optimă a celor ce urmează.

S-a vorbit mult despre abordarea în această perioadă în muzica vocală (secolul XV-XVI), pe lângă temele religioase, a celor antice sau mitologice, despre dorința de a se asigura claritatea expunerii textului prin renunțarea la polifonia densă etc. Dacă până acum, textul religios avea mai mult un rol simbolic (repetarea unor formule cunoscute, de exemplu, *kyrie eleison*), textul epic-dramatic din noul gen al operei dorea să fie bine înțeles. În acest context, o soluție părea necesară nu numai din perspectiva muzicală, ci și din cea socială: *introducerea melodiei acompaniate, „*il stile nuovo", recitativul. Dar a contat și

credința falsă că, în drama antică, textul era *solistic cântat* și doar comentat de un cor în fundal. Această „greșeală” a condus la practicarea procedeului *acompaniamentului acordic al melodiei*, deci la nașterea ARMONIEI.

> În primul rând, problemele sociale sunt cele ce se pun cu totul altfel odată cu densitatea sporită a locuitorilor unui oraș din Italia acelei perioade, o societate care avea nevoie și putea impune un sistem social mai complex, care să-i asigure funcționarea, în comparație, de exemplu, cu o societate tribală rarefiată. O analogie cam mecanică ne-ar sugera faptul că și o muzica pe 1-2-3 voci pune alte probleme de tehnică, notație, execuție, control, sincronizare, decât o muzică executată de ansambluri vocal-instrumentale din ce în ce mai extinse. Apare necesitatea unor structurări clare, în care, de exemplu, frazele muzicale sunt delimitate prin cadențe standard, în care toate vocile se reunesc, se regăsesc din nou. Odată cu *ideea sincronizării periodice prin cadențe*, apare și distingerea între o *consonanță stabilă* și o serie de *disonanțe pasagere*, ca și ideea *funcționalității* specifice a unor acorduri etc. etc., toate elemente definitorii ale ARMONIEI funcționale clasice.

*

Prin sprijinul aceastei noi dimensiuni muzicale, ARMONIA, se va afirma și concepția unei *arhitecturi muzicale ierarhic construite*, care va conduce la poate cea mai savantă și coerentă formă muzicală concepută vreodată, cea a *sonatei*. Armonia funcțională, bazată pe triada subdominantă-dominantă-tonică, ajunge să susțină (și ca „plan tonal”) o formă complexă, organizată de la nivelul ornamentului, al motivului și frazei, la cel al temei, respectiv al celor două teme contrastante, apoi la cel al formei constituite dialectic din expoziție, dezvoltare, repriză. Ca bază arhetipală *fizică* se poate încă recunoaște, alături de dialectica formei, principiul armonicelor naturale ale sunetului, dar aplicația acestuia nu mai este acum deloc simplă. Odată cu *temperarea intervalelor*, folosirea cromatismelor și reglementarea problemei *modulațiilor* prin cercul cvintelor, sistemul tonal atinge limitele dezvoltării sale, după o lungă dezvoltare direcționată.

> Am enumerat penibil toate aceste date binecunoscute pentru a evidenția faptul că ARMONIA exprimă ideea „acordării” structurilor muzicale devenite complexe într-o unitate coerentă, logică, ierarhic deci centralizat organizată, *la fel cum era văzută atunci lumea înconjurătoare.* Din perspectiva actuală aceasta este desigur o viziune idealizată a lumii (asa cum sunt toate viziunile globale începând din antichitate, inclusiv cea actuală), care nu putea fi valabilă la nesfârșit,

oricât s-ar putea regreta asta. Era de așteptat ca, odată cu perceperea și explicarea *dezordinii lumii*, să domine și dezordinea în artă. În locul unor speranțe, naive sau nu, într-o „ordine divină", care ar controla și justifica totul, nu s-a pus însă nimic: *distrugerea acestei iluzii*, *proclamarea lipsei de speranțe în vreo logică transcendentală* a fost unicul scop al multor revoluții. Sigur că trebuie să acceptam folosirea destul de riscată a unor noțiuni greu de definit și diferențiat, pentru a putea merge mai departe. Rog să-mi fie scuzat acest procedeu…

*

Nu este lipsit de interes a aminti că, dacă ideea de ARMONIE funcțională a fost în Europa rodul unei dezvoltări culturale coerente timp de secole, în muzicile tradiționale ale marilor culturi ale Asiei, Africii, Americii, între care unele reprezintă evoluții milenare, noțiunea clasică de ARMONIE nu există practic. Există desigur unele sisteme melodice bazate pe rezonanța naturală ca și pe ison, există paralelisme, polifonie complexă, eventual omofonii, o anumită funcționalitate la nivel melodic, ca și o organizare complexă a unor sisteme modale ultra-rafinate, dar nu o ARMONIE în sens european – sau în orice alt sens, însă la fel de complex. Alte forțe vin aici în joc: monodia pură, ritmul, culoarea timbrală, forțe care activau deja și în muzica europeană, dar vor fi temporar neglijate, apoi reluate și exacerbate abia în cea modernă, care nu a fost în niciun caz străină de influențe extra-europene. Ce se întâmplă azi cu multe dintre aceste muzici tradiționale exotice (respectiv, amestecul lor nediferențiat cu elemente ale muzicii culte europene, inclusiv cu ARMONIA europeană) nu mai are mare importanță din punct de vedere arhetipal, cu puține excepții, pentru că rezultatul este doar o nivelare a marilor diferențe existente inițial. Faptul a fost semnalat de mult și este binecunoscut și descris detaliat de către etnomuzicologi [Daniélou 1967:18-19] [Leeuw 1977]. Dar toate acestea nu exclud posibilitatea de a vorbi despre o ARMONIE specifică, unică etc. și în cazul muzicilor care nu cunosc ARMONIA tonală europeană. Ea se poate uneori reconstrui artificial din „verticalizarea" liniilor orizontale, pur melodice. O confruntare între ele este desigur riscată, dar, daca vom reuși să găsim criterii clare, obiective de comparație, nu este exclusă.

*

De ce tocmai distrugerea ARMONIEI a fost țelul principal al avangardei inițiale? Desigur că s-a demontat apoi sistematic totul, atât formele clasice cât și orchestra simfonică, inclusiv spectacolul

convențional; dar demontarea a mers mai încet, iar crâmpeie din vechile structuri au fost și sunt ocazional încă acceptate. Această toleranță nu a funcționat în ceea ce privește ARMONIA, cel puțin în primele decenii ale Avangardei: evitarea oricărui ecou al armoniei clasice era condiția de bază a atonalismului, a dodecafoniei, a serialismului. Dar chiar existența noțiunii de armonie *în sine* este adesea pusă sub semnul întrebării în contextul avangardei. Cât de flexibilă este însă această noțiune?

Un sistem armonic cum ar fi cel al lui Debussy (caracterizat prin fluiditatea, poezia sa impresionistă), redusese relațiile armonice la paralelisme, iar politonalismul (caracterizat prin disonanțe, duritate, ambiguitate), se baza pe crâmpeie și mixturi ale sistemului tonal, desprinse de context. În sistemul dodecafonic „clasic" noțiunea de ARMONIE nu mai are sens, verticalitatea rezultând doar accidental din suprapunerea liniilor melodice polifonice (după cum vedem, invers decât în cazul muzicii clasice, în care „melodiile", așa cum am arătat, rezultau adesea din *orizonalizarea unor armonii*); oricum, simplismul monodimensional la nivel melodic al sistemului se reflectă și în ceea ce s-ar putea numi „armonie". Și chiar un sistem mai complex conceput cum ar fi cel modal al lui Messiaen conduce de asemenea la paralelisme între conglomerate acordice cu intervale disonante *ajoutés* celor consonante, renunțând la ierarhia sistemului funcțional. Alte soluții armonice pot apela la câteva relații simple între acorduri, la structuri repetitive sau la „constelații" mai mult sau mai puțin artificiale, savant construite, în care resturi de relații tonale se combină cu acorduri izolate și se impun prin repetiții obsedante. Critica severă a acestora din punctul de vedere foarte înalt al ARMONIEI funcționale clasice nu înseamnă că nu trebuie recunoscută valoarea în sine a soluțiilor respective. Cel puțin armoniile lui Hindemith [Hindemith 1937] și Messiaen [Messiaen 1944] dovedesc că pot exista sisteme armonice coerente și în afara sistemului clasic tonal.

În caz extrem, pot fi considerate „armonii" toate „rezultantele verticale" ale unui sistem gândit exclusiv orizontal, dar coerent conceput, cum ar fi chiar cel amintit al dodecafoniei [Hauer 1926] [Schönberg 1935] [Leibowitz 1946, 1949]. Dacă ne gândim la un alt sistem bazat pe elemente ale armonicelor naturale decât cel clasic, s-ar pune întrebarea dacă acesta ar fi viabil, pentru că sistemul clasic și-a dovedit pe deplin vitalitatea și „rezistența la concurență". Dar considerarea nediferențiată a oricărei mixturi de sunete alături de ARMONIA tonală clasică, în contextul în care muzica modernă se interesează adesea oricum foarte puțin sau deloc de ceea ce am putea numi „o dimensiune armonică", deci încercarea de a „forța" un fel de armonie artificială prin *„verticalizarea" oricărui amestec între linii*

predominant orizontale sau formate din „blocuri sonore” (respectiv, ce ar putea fi dedus din clusterele lui Xenakis sau ale polonezilor din perioada pre-postmodernă sau dintr-o muzică complet haotică, bazată exclusiv pe zgomote) nu pare să aibă sens. Cu aceasta, atingem și depășim limitele de extindere ale definiției ARMONIEI: orice muzică ar deține, într-o formă sau alta, explicit sau implicit, un anumit fel de „armonie”. Nu aș pleda pentru aceasta generalizare extremă, pe plan speculativ posibilă, dar care „dizolvă” în absurd o dimensiune muzicală esențială. După cum am mai sugerat, se poate vorbi însă de *omofonie* sau de „omofonizare”, noțiuni aplicabile în orice context, cu totul independent de materialul concret. Și am putea considera caracteristică pentru ARMONIE, prezența unor intervale din seria armonicelor naturale, respectiv consonanțe, ca simbol al unei *organizări cu bază naturală*. Precizez: de câte ori mă refer la ARMONIE în sens general, arhetipal, am în vedere *acest fel de ARMONIE.*

Revenind la ideea distrugerii ARMONIEI clasice printr-o *revoluție*. Poate că ar trebui să încercăm să intram în *mecanismul intim al unei revoluții*, inclusiv culturale, mai mult decât o putem face acum, pentru a înțelege sensul acestui proces. O revoluție nu vrea să împace lucrurile, să ajungă la un compromis, ci tocmai să evite tot ceea ce ar putea concilia contrariile, deci le-ar armoniza, ar încetini, împiedica, devia distrugerea. Și o revoluție se ocupă prea puțin de „ceea ce vine” în locul celor distruse, țelul ei nu merge atât de departe: fie că se oferă iluzii, utopii, teorii, fie că vine de la sine ceva inferior, format din resturi ale vechii ordini, așa cum după ruinarea unei biserici rămân resturi de icoane, mozaicuri, cioburi de vitralii. Din ele este greu să se construiască ceva coerent, și totusi, ele concentrează atenția unora un timp *faut-de-mieux*. Astfel, în locul ARMONIEI funcționale complexe pot apare structuri parțiale sau amestecuri, uneori rod al unei transmiteri eronate, al unei înțelegeri defectuoase respectiv: al necunoașterii – pentru că „latura tehnică” a ARMONIEI se bazază pe reguli care trebuiesc învățate. A *demonta* și *remonta* ceva radical ar fi una dintre soluțiile postmoderne cele mai promițătoare și pretențioase, adoptate însă doar ocazional. Se poate spera ca o revoluție *să creeze premizele* pentru o posibilă nouă creație viitoare, dar în sine, ea se limitează la distrugere.

„Distrugere”, nu este un cuvânt prea greu? Pentru cei ce participă activ la ea, pentru cei ce abia cunosc ceea ce distrug ei, ea nici nu pare a fi o distrugere, ci o eliberare, nașterea unei noi epoci etc. Dar pentru a înțelege *sensul celor ce se întâmplă cu și prin ARMONIE* trebuie avută o perspectivă mai largă. Tocmai acest lucru va fi încercat în cele ce urmează, cu orice risc.

*

În contextul receptării *neo-structuralismului francez* [7] ca și a cuvântului cheie, *Postmodernism,* [8] filozoful german Jürgen Habermas [9] dezvoltă într-o serie de texte, în opoziție față de Francois Lyotard (1924-1998, inițiatorul conceptului filozofic de Postmodernism prin cartea sa *La condition postmoderne,* 1979 [10]) și de Jacques Derrida (1930-2004, fondatorul *filozofiei deconstrucției*, după Heidegger *Sein und Zeit* [11]), conceptul *Modernității* privite *ca un proiect neterminat*, o idee originală, cu implicații profunde [Habermas 1988:177-192] [12]. Reflecțiile sale din 1984 despre „criza statului social" și despre sfârșitul „energiilor utopice" rămân de o actualitate uluitoare. El critică în mod hotărât gândirea postmodernă, una dintre temele sale principale fiind *Iluminismul* și dialectica sa. Altfel, afirmă el, „transformarea, inițial discretă, a *distrugerii* în *deconstrucția tradiției filosofice* transferă *critica radicală a rațiunii* în domeniul *retoricii*"; proclamarea „supremației absolute a textului pur" anulează orice discuție rațională. Și chiar dacă Habermas consideră Modernitatea, „un proiect neterminat", el nu obosește niciodată să o apere împotriva criticilor săi: atât împotriva neo-conservatorilor, cât și împotriva, cum îi numește el, „anarhiștilor postmoderni de stânga", direcții între care Habermas suspectează o „complicitate contra-iluministă", pentru că *amândouă aceste direcții opuse anulează efectul Modernității.* Căci, în ciuda laturilor întunecate ale Iluminismului și ale exagerărilor rațiunii, lucrurile șubrede și distructive care au venit în mod incontestabil pe lume odată cu Modernitatea, *nu pot fi eradicate decât de Modernitate însăși*, și nicidecum de vreun fel de „anti-raționalism", fie el reacționar sau post-modernist „de stânga". [13]

> Termenul de Iluminism se referă la curentul de gândire care a debutat în jurul anului 1700 cu intenția declarată de a depăși toate obstacolele care împiedicau progresul prin intermediul *gândirii raționale*. Scopul era de a crea acceptare pentru cunoștințele nou dobândite – de exemplu, pentru cele obținute în cursul revoluției științifice din secolele XVI și XVII, prin descoperirile lui Isaac Newton, raționalismul lui René Descartes, scepticismul lui Pierre Bayle, panteismul lui Benedict de Spinoza sau empirismul lui Francis Bacon și John Locke. În Secolul Luminilor, această atitudine a inclus lupta împotriva prejudecăților și orientarea către științele naturale, pledoaria pentru toleranță religioasă, credința în legile naturale și în ordinea universală, precum și *încrederea în puterea rațiunii umane*. [13] Impulsurile iluministe au influențat literatura, artele plastice, dar și politica, contribuind indirect la revoluția americană din 1776 și revoluția franceză din 1789, și au avut un aport substanțial la procesul

continuu de raționalizare a societății; astfel încât *Iluminismul a devenit semnul distinctiv al modenizării societății, al Modernității.* [13] *Sapere aude*, „îndrăznește să gândești”, este motto-ul Iluminismului, atribuit lui Kant 1784 [14], un citat din *Epistolele* lui Horațiu. [15]

Poate că vom vedea *altfel* unele lucruri, dacă acceptăm acest punct de vedere. O revoluție cum a fost cea franceză din 1789 a debutat conform principiilor iluministe și credinței în dreptate, toleranță, deviza ei fiind „liberté, égalité, fraternité”. Și ce a adus realitatea ei? Ea a răsturnat într-adevăr o structură socială nedreaptă, dar a adus practica ghilotinei și nenumărate abuzuri, crime, alte nedreptăți și o brutalitate încă necunoscută; ea nu a instaurat o ordine socială dreaptă viabilă, ci doar domnia terorii. Doar peste ani și ani, ecoul principiilor ei va acționa pozitiv, revoluția franceză devenind un simbol al unei noi societăți. Putem vedea aici inițial o „deraiere” a viziunii iluministe despre lume, care a fost însă „corectată” curând – și anume, *nu prin revenirea temporară la vechea ordine*, încercată de Restaurațiile din 1814 și 1815-1830, ci prin *aplicarea rațională ulterioară a principiilor ei Iluministe*, „uitate” în frenezia distrugerii revoluționare.

Iluminismul se constituie în mare parte pe baza premiselor culturale și social-politice (descoperiri geografice, științifice, inovații în arhitectură, arta plastică, muzică, dezvoltarea convențiilor diplomatice) oferite de Renaștere în perioada secolelor XIV-XVI. Renașterea a cutezat adesea să recupereze în literatură și arte plastice și *conținutul păgân al civilizației greco-romane*, cele mai grăitoare exemple fiind creațiile literare sau plastice în care nuditatea, sexualitatea umană în general, erau prezentate, după secole de reprimare prin creștinism ortodox, la fel ca în tradiția antică. [16]

*

Revin la ideea genezei ARMONIEI, repetând unele informații. Muzica din timpul Renașterii corespundea inițial „vârstei de aur” a polifoniei. Genurile cele mai frecvente erau mesele, motetele, madrigalul. Dar cu Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633) și Claudio Monteverdi (1567-1643) se dezvoltă *melodia acompaniată* și se face trecerea către genul muzicii de operă. *Camerata Fiorentina* era formată dintr-un cerc de poeți, muzicieni, filosofi și savanți din nobilime, care s-au reunit la Florența între 1576 și 1600, având un mare interes pentru antichitatea greacă, în special pentru reproducerea cât mai fidelă de original a dramelor antice. Cum am mai spus, pornind de la premisa că textul fusese *cântat* la vremea respectivă, ei au dezvoltat, imitând presupusa cântare monofonică antică a tragediei grecești, un tip

complet nou de recitativ, al cărui scop era exprimarea perfectă a afectului și inteligibilitatea textului și care, prin urmare, era acompaniat doar de câteva acorduri de susținere ale unui *basso continuo,* acorduri care s-au constituit în ceea ce numim azi ARMONIE. *Camerata* a fost astfel fondatorul genului muzical al operei, iar acest gen muzical a prilejuit nașterea ARMONIEI. Fără să adopte pretenția dogmatică de a fi în posesia unicului adevăr muzical, Claudio Monteverdi a folosit monodia acompaniată ca formă posibilă de scriitură muzicală pentru propriile sale opere și a contribuit astfel la impactul capital al acesteia asupra istoriei muzicii. [17] *Puține „invenții" muzicale au avut o origine atât de „greșită", dar s-au bucurat de o viață atât de lungă și fructuoasă*. Poate ne sugerează această origine bizară încă o dată mitul citat al nașterii incestuoase, „ne-reglementare" a ARMONIEI? („ceva", deoarece nu se poate pune un semn de egalitate între „greșit" și „incestuos"; dar *Umbra* jungiană le unește pe amândouă sub egida *negativului*, care este adesea creativ).

*

Pare o idee foarte riscată, dar pe această idee mai generală se bazează demersul meu: în fierberea culturală unică a Renașterii și a Iluminismului s-a constituit acea complexă atitudine filozofică pe care Habermas o numește *Modernitate*, idee a cărui neîmplinire o analizează el critic, în contextul neo-structuralismului francez și a Postmodernismului. Și tot ca un reflex târziu al acestei perioade se naște și ceea ce se va prelua eronat din antichitate și i se va atribui un nou sens: *opera*, și odată cu ea, noțiunea de ARMONIE. Mai departe: în mod similar, decăderea ARMONIEI în secolele XX-XXI, după o evoluție grandioasă, corespunde ideii de „ne-împlinire a Modernității" a lui Habermas, echivalentă cu renunțarea la ceea ce a produs omenirea mai de preț, ceea ce i-a asigurat progresul: la rațiune, unitate, ordine, în favoarea unei „multiplicități necontrolate", a ideii „textului pur", fără alte intenții și sensuri [18] – în viața socială, ca și în muzică. ARMONIA este deci produsul Modernității și al Iluminismului și le reflectă concepția raționalistă și unificatoare despre lume, credința într-o *ordine ideală*, dar le reflectă și *ne-împlinirea, eșecul* actual.

*

Poate că partea cea mai originală a teoriei lui Habermas este aceea că Modernismul nu este un curent oarecare trecător de pe la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, așa cum se consideră azi, ci *o atitudine filozofică coerent fundată și dezvoltată îndelung, pe linia promovării rațiunii, inovației reale, a ordinii – un „proiect" cu rădăcini*

organice în perioada Iluministă și cu premise în Renaștere, deci, dacă vrem, în Antichitate. Conform acestei concepții, nu orice revoluție, distrugere, schimbare înseamnă ceva modernist; uneori chiar dimpotrivă, unele revoluții pot acționa conservativ, în pofida propagandei pentru progres pe care o fac de obicei perseverent. *Numai acele schimbări care dezvoltă mai departe linia raționalistă aparțin Modernismului iluminist*.

> Poate trebuie precizat că, de pe o poziție curentă (după Habermas considerată probabil „anti-iluministă"), se privește în mod eronat *rațiunea* ca fiind echivalentă cu *rigiditatea, limitarea, severitatea, absența spotaneității până la absurd, neglijarea intuiției, a creativității*. În realitate, aceste „atribute" nu sunt câtuși de puțin „raționale", dimpotrivă: *ele definesc o deviere nedorită a rațiunii într-o direcție absurdă, ne-rațională*. A fi într-adevăr *rațional* înseamnă *a înțelege, respecta, valorifica inteligent, echilibrat, tot ceea ce este de preț în noi și în jurul nostru.*

Cu toate acestea, această linie rațională nu este nici ea însăși privată de aberații, anomalii, abateri de la propriile principii; *dar calea de „corectare" a acestora nu conduce înapoi, de exemplu, spre abolirea Modernismului, ci se situează mai departe constructiv pe linia sa, eventual „curățând-o", radicalizând-o.* Habermas se referă predominant la „modul de gândire specific modernist", fundamentat pe rațiune și logică, după el, în opoziție cu cel neo-structuralist și postmodernist, iar cele afirmate de el se aplică perfect la progresul multi-secular ARMONIEI și la regresul ei, și aruncă o altă privire asupra avangardei artistice a secolelor XX și XXI, lichidând multe confuzii.

*

> Dar, de fapt, nici istoria sau filozofia nu interesează decât pasager aici, ci în primul rând *încercarea de a înțelege sensul apariției și dispariției unor realizări umane de vârf*, în acest caz, al acestei minuni a sensibilității și inteligenței umane care este, mai bine zis, a fost, ARMONIA, și, mai ales, a încerca să explicăm de ce istoria muzicii i-a acordat atâta importanță. Cu alte cuvinte: a înțelege ce este ARMONIA *în mod esențial*, deci considerată din acea *perspectivă arhetipală* anunțată.

*

A se compara percepția unui sunet izolat sau a unui grup de sunete, cu percepția unui acord sau a unui șir de acorduri. Cu toate că asemenea percepții izolate spun prea puțin despre muzică, nu se poate

trece cu vederea *efectul psihic spontan, intuitiv al unei armonii*, ce aduce ea cu totul nou în comparație cu un sunet izolat – chiar și la acest nivel pre-muzical. Fără a considera aceasta ceva semnificativ pentru percepția umană, este de menționat faptul cunoscut că plantele reacționează pozitiv la armonie (de exemplu, la muzica lui Mozart, în comparație cu o muzică modernă disonantă). O armonie poate sugera sentimente prin doar câteva acorduri – minore sau majore, agresiv disonante sau insinuant dulcege. O armonie poate exercita un ușor efect hipnotic, poate fermeca, acapara, captiva complet atenția și sensibilitatea. Ea implică o *analiză cerebrală mai complexă*, deoarece conduce la o *percepție globală a muzicii*, dar, mai ales, ea folosește *gândirea emoțională* într-un mod special și induce în creier o anumită senzație care nu poate fi înlocuită cu altceva. Dacă admirația pentru Bach se exprimă prin relevarea polifoniei savante și soliditatea întregului, a lui Mozart, prin relevarea invenției, grației, cea pentru Webern, prin relevarea conciziei, clarității, omogenității, admirația pentru armonia monteverdiană, schubertiană sau wagneriană *are tangențe cu senzualul*, ea favorizează *implicarea afectivă* totală a subiectului. Anatol Vieru (1926-1998) considera, într-o scrisoare personală de prin 1994, că armonia wagneriană „ar emana un iz de droguri" – acea armonie care subjugă, fascinează de decenii pe nenumărații fanatici ai lui Wanger și care l-a fascinat și pe Enescu încă din copilărie, cu toate că el s-a declarat întotdeauna un „polifonist convins"; a judeca astfel armonia wagneriană este desigur o reacție extremă, care poate confirma totuși ceea ce am numit „ușorul efect hipnotic" al ARMONIEI. Cine nu s-a simțit niciodată fermecat, cucerit, subjugat de o armonie frumoasă, nu va putea înțelege despre ce este vorba. Dar se pare că ar exista în temperamentul uman chiar și un „instinct al ARMONIEI" în general: după ce Sigmund Freud a definit *libido-ul* ca fiind un „impuls de viață" esențial (energie psihică), contemporanii săi William James și William McDougall au descoperit în jurul anului 1920 și alte instincte sau nevoi de bază, printre care și „necesitatea, instinctul căutării ARMONIEI". [3]

Cred ca sensul fundamental al ARMONIEI este acela de a face ca auditorul sensibil nu doar să asculte pasiv, ci *să rezoneze activ emoțional cu muzica respectivă ca un întreg*, să recunoască în varietatea adesea contradictorie a unor realități sonore diverse, *matematicul* sau *logicul*, dar și *divinul* care le însuflețește și astfel, le unește într-o *unitate armonioasă* greu analizabilă doar logic. Este o performanță specială care nu se poate compara cu nimic – și nici înlocui cu nimic. Desigur că putem aprecia în cel mai înalt grad efectul unui ritm sau conducerea unor voci, dar aceasta este altceva, *întregul* și *divinul* muzicii nu se percep. De aceea, nu cred că ARMONIA va „dispărea" definitiv vreodată, chiar dacă

lungi perioade, sătule de tradiții, vor încerca să se dispenseze de ea, „mizând" doar pe „libertatea" componentelor, a structurilor muzicale separate; efectul ei psihic nu poate fi simulat și lipsa lui se va face simțită cândva. Este vorba de o *perspectivă arhetipală* care nu ține seama decât informativ de mode temporare, practici actuale, istorie, actualitate.

Eu văd în ARMONIE o expresie a Sublimului exprimat prin structura muzicală pură, fără nicio mijlocire extra-muzicală literară, morală, socială: efectul său nu poate fi definit material, localizat concret, el rezultă *în noi* ca o reacție subiectivă. Întocmai ca și Sublimul, el nu poate fi explicat, învățat, și este foarte dificil de analizat obiectiv. Pentru că valoarea, farmecul, fascinația ARMONIEI nu aparțin acestei lumi, nu sunt calități fizice, materiale obișnuite, ci *iluzii*. Și iluziile nu pot fi definitive (poate cu excepția simbolului creștin al ARMONIEI veșnice, care este Raiul), pentru că orice nouă contradicție produce o dezechilibrare temporară, până la integrarea ei într-o nouă ARMONIE - în viață, ca și în muzică. ARMONIA introduce în muzică *o nouă dimensiune*, proprie, este ca și cum într-o lume bi-dimensională am avea deodată o a treia, apoi o a patra, a cincea dimensiune: realitatea se schimbă radical, perspectiva asupra ei se modifică într-un fel care nu poate fi explicat prin argumente bazate pe primele dimensiuni. S-ar putea pune un semn de egalitate între ARMONIE și MUZICĂ. Pentru că fără ARMONIE, muzica nu mai este MUZICĂ, ci un simplu joc de date, sunete, voci disparate, o ocupație mai mult sau mai puțin mecanică, sterilă. Dar dacă asta vrem, este în ordine; se poate atinge o dexteritate estetică și astfel.

Aceste afirmații (sper că foarte puțin exagerate...) nu sunt în niciun caz o pledoarie pentru vreo întoarcere la o tradiție apusă; așa ceva nici nu ar fi posibil. De fapt, nu este vorba aici de niciun fel de pledoarie, ci doar de expunerea unei viziuni. Preluând și adaptând în încheiere o ultimă dată ideea lui Habermas: depășirea acestei perioade de eventuală „criză a ne-împlinirii" în Modernitatea muzicală actuală nu se poate face decât prin *intensificarea, radicalizarea, depășirea ei pe linia Modernității*. Dar cum s-ar putea re-cuceri această bijuterie unică a Modernității renascentist-iluministe care a fost ARMONIA – *pe această linie*?

Cu acest text se încheie seria de studii pe tema arhetipurilor muzicale, serie începută în anii 1980 cu articolul *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music* (RRHA XIX/1982, 75-78). Pe lângă cele zece studii specifice (între care trei se referă nu la arhetipuri muzicale propriu-zise, ci la o *perspectivă arhetipală* asupra unor noțiuni generale) există câteva aplicații ale temei arhetipurilor muzicale asupra creațiilor compozitorilor George Enescu, Aurel Stroe, Myriam Marbé.

BIBLIOGRAFIE:

Daniélou, Alain, *Pluralité ou synthèse des cultures*. Conference in cooperation with International Music Council: *Creating a wider interest in traditional music*. Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin 1967, p. 18-30

Daniélou, Alain, *Magie et Musique Pop*. In *The World of Music*, vol. XII, Paris no. 2/1970, p. 13-18

Daniélou, Alain, *La musique religieuse dans les pays d'Orient*. In *The World of Music*, vol. XVI, Paris no. 4/1979

Habermas, Jürgen, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. In: Welsch, Wolfgang, *Wege aus der Moderne: Schlüßeltexte der Postmoderne-Diskussion*. Acta humaniora, Weinheim 1988, p. 177-192

Hauer, Josef Mathias, *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*. Universal Edition, Wien 1926

Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz* (I: Theoretischer Teil, II: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz, III: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz). Mainz, 1937, 1939, 1970

Jung, Carl Gustav, *Archetypen*. DTV München, 11. Auflage, 2004 (AG Olten, Walter-Verlag, 1971-1990)

Kuhn, Manfred, *Platon: Timaios*. Meiner, Philosophische Bibliothek 686, Hamburg 2017

Leeuw, Ton de, *L'Interaction des cultures musicales dans la musique contemporaine*. In *Musiques et cultures musicale*s, vol. I, Paris no. 3/1977

Leibowitz, René, *Schönberg et son école.* Paris 1946

Leibowitz, René, *Introduction à la musique de douze sons*. Paris 1949

Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*. Paris 1944

Nattiez, Jean-Jacques, *À la recherche des universaux*. In*: Une encyclopedie pour le XXI siècle. Vol. 5. L'Unité de la musique.* Turin 2005, p. 349-362

Schönberg, Arnold, *Composition with Twelve Tones.* Paper, University of Southern California 1935

Welsch, Wolfgang, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion.* Acta humaniora*,* Weinheim 1988

1. https://de.wikipedia.org/wiki/Harmonia
consultat pe 18.03.2023
2. https://juergenfritz.com/2017/05/30/entstehung-der-harmonie
consultat pe 18.03.2023
3. https://de.wikipedia.org/wiki/Harmonie
consultat pe 18.03.2023
4. https://de.wikipedia.org/wiki/Boethius
consultat pe 12.07.2023
5. https://de.wikipedia.org/wiki/Harmonik_und_Harmonielehre
consultat pe 18.03.2023
6. https://www.rem.routledge.com/articles/spectralism
7. https://de.wikipedia.org/wiki/Poststrukturalismus
consultat pe 12.07.2023

8. https://en.wikipedia.org/wiki/Postmodernism
consultat pe 12.07.2023
9. https://de.wikipedia.org/wiki/Jürgen_Habermas
consultat pe 12.07.2023
10. https://de.wikipedia.org/wiki/Jean-François_Lyotard
consultat pe 12.07.2023
11. https://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Derrida
consultat pe 11.07.2023
12.https://www.amazon.de/Die-Moderne-ein-unvollendetes-Projekt/dp/3379006580
consultat pe 10.06.2023
13. https://de.wikipedia.org/wiki/Aufklärung
consultat pe 12.07.2023
14. https://de.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant
consultat pe 12.07.2023
15. https://de.wikipedia.org/wiki/Sapere_aude
consultat pe 19.07.2023
16. https://ro.wikipedia.org/wiki/Renașterea
consultat pe 19.07.2023
17. https://de.wikipedia.org/wiki/Florentiner_Camerata
consultat pe 19.07.2023
18. https://www.philomag.de/artikel/derrida-und-die-dekonstruktion -
consultat pe 19.07.2023

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

The study of musical archetypes (X):
HARMONY seen from an archetypal perspective

HARMONY is a complex notion applicable in a variety of fields: one can speak of musical, personal, social, aesthetic, mathematical or abstract HARMONY. In all cases it refers to the *unity*, the *concordance* of different, possibly contradictory elements. In the art of sounds, the term HARMONY has been applied in different periods to different physical and aesthetical realities.
The progress made in technique, art and thought during the European Renaissance and the Enlightenment gave rise indirectly, among many

others, to what was later to be called *functional tonal harmony*; it was to form the basis of the entire development of European music for centuries. It should be noted that the great musical traditions of other continents do not know HARMONY in the European sense, the focus being e.g. on musical timbre, rhythm, and monody. It is obvious that HARMONY is not in itself a condition for the existence of a musical language.

Although nature gives us "primitive versions" of most musical structures (sounds, rhythms, timbral colours, forms patterns), it would be difficult to find in nature an equivalent of a harmonic tonal cadence. It seems that in this area, the human contribution in terms of refinement, articulation, organisation, etc. is far greater than, for example, in terms of rhythm or loudness. Not coincidentally the musical avant-garde has, before other parameters, consistently avoided any classical harmony, considering it a symbol of an outdated tradition. In dodecaphonic, serial, stochastic music, in aleatorism, bruitism, Textkomposition, collective improvisation, informal music there is no longer any question of HARMONY, at least in its classical sense. Only *spectralism* seems to be heading today in a different direction.

The German philosopher Jürgen Habermas regards *Modernism* from the opposite perspective of French *neostructuralism* and *postmodernism* as a "project" generated in the Enlightenment, situated according to the principles of *reason, logic, order*, in fact as "an unfulfilled project". If we consider HARMONY as an indirect result of the Renaissance and the Enlightenment *Modernism*, the renunciation of HARMONY in general can be seen as a *destructive*, *conservative revolution*, because it is directed against reason, against structure. The abolition of HARMONY is in principle a great loss, because it exerts its own psychological effect, consisting among other things in the *stimulation of a unifying way of perceiving and thinking* and a *specific resonance with the musical object charaterized through emotional valences* not otherwise achievable. The negative consequences of this loss should be "corrected" not by a return to the expired stage, but only by a *modernist radicalization*.